

La estructura de la trama del *Anfitrión* plautino¹.

Leonor PÉREZ GÓMEZ
Universidad de Granada

Resumen

En este artículo, a propósito del *Amphitruo* plautino, se cuestiona la pertinencia de reducir las comedias de Plauto a la estructura simple de una "*trama esencial*", tal como ha pretendido generalmente hacer la crítica.

Abstract

In this paper, with reference to Plautus' *Amphitruo*, the pertinence of reducing Plautine comedies, as critics usually do, to the simple structures of an "*essential plot*" is questioned.

Palabras clave: Plauto, *Anfitrión*, Semiótica.

Pour la théorie du théâtre la situation est plus intéressante qu'autrefois, mais en même temps, elle est aussi beaucoup plus compliquée car si les vieilles certitudes ont disparu les nouvelles n'existent pas encore.

J. Mukarovsky, *Chapitres d'esthétique*.

Los textos literarios no están aislados, establecen siempre relaciones con otros textos, así los patrones recurrentes o paradigmas son los que llegan a definir la existencia de un género, caracterizado por un código, en el sentido de que a determinada posibilidad temática, le corresponde en el plano formal

1. Este trabajo se inscribe en un proyecto subvencionado por la DGICYT (PB931157).

una determinada codificación estilística en los distintos niveles de la forma: fónico, sintáctico, métrico o léxico. Es decir, siempre se asocia una relación entre la forma del contenido y la forma de la expresión². En el caso del drama antiguo también era tendencia común el construir sobre una trama "tradicional" repetitiva y económica; incluso la comedia de Aristófanes, más allá del aparente caos de motivos, se puede reducir a un núcleo generativo común³. Es sabido que los poetas de la tragedia elaboraban variantes de los mitos ya conocidos por el público; precisamente esa posibilidad le parecía a Antífanos (Fr. 191 K.), autor de la Comedia Media, una suerte, porque no se veían obligados a inventar, una y otra vez, una intriga distinta, como los escritores de comedia. Este deseo se vió realizado en la Comedia Nueva, que utilizando con habilidad los materiales de una tradición ya consolidada, un repertorio de intrigas, escenas y medios dramáticos presentes en la tragedia de Eurípides, consiguió un notable grado de uniformidad compositiva⁴.

Así, son numerosos los lugares en los que los poetas dejan entrever claramente su sensibilidad teórica, como sucede, por ejemplo, en unos célebres versos del prólogo de los *Captivi* de Plauto:

*Profecto expedit fabulae huic operam dare:
non pertractate factast neque item ut ceterae,
neque spurcidi insunt uorsus inmemorabiles:
hi neque periurus lenost nec meretrix mala*

2. Cfr. M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, 1980, 2, p. 151 ss.

3. Cfr. R. ONIGA, "Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali", *M. D.*, 14 (1985) 113-208, esp. p. 122 y D. KONSTAN, *Roman Comedy*, Ithaca-Londres, 1986, p. 16 ss.

4. La deuda de la Comedia Nueva con Eurípides y la técnica dramática del s. V ya fue señalada en la Antigüedad (Satyr. Vit. Eur. 39, 7; QUINT. 10, 1, 69). Sobre esta cuestión cfr. F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlín, 1912², p. 157 ss. y E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, Florencia 1960, p. 361 ss. Un análisis más detallado en E. W. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos: Zur Dramaturgie der Spätformen*, Munich 1953; T. B. L. WEBSTER, "Menander and Earlier Greek Drama", en *Studies in Menander*, Manchester, 1950, pp. 153-194 y *An Introduction to Menander*, Londres, 1974, p. 56 ss.; A. G. KATSOURIS, *Tragic Patterns in Menander*, Atenas, 1975, p. 2. Una bibliografía sobre el tema en H. J. METTE, *Lustrum* 1965.

neque miles gloriosus... (vv. 54-58)⁵

donde de una manera negativa el autor pasa revista a los personajes más usuales de la *palliata*, añadiéndoles incluso la cualificación (*periurus leno, meretrix mala, miles gloriosus*⁶), para dar un carácter excepcional a la comedia que presenta (*non pertractate factast neque item ut ceterae*) y un poco antes del motivo del *plaudite*, ya en los últimos versos, insiste Plauto en la singularidad de la obra, esta vez con una alusión directa a la "trama":

*Spectatores, ad pudicos mores facta haec fabulast,
neque in hac subigationes sunt neque ulla amatio
nec pueri suppositio nec argenti circumductio,
neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum
patrem.*

*Huius modi paucas poetae reperiunt comoedias,
ubi boni meliores fiant...* (vv. 1029-1034)⁷.

También negando resume el poeta los motivos compositivos más frecuentes (*subigationes, amatio, argenti circumductio*), que relacionados con tramas particulares, no aparecen en *Captiui*, una comedia patética y semitrágica en la que no interviene mujer alguna y que por su excepcional seriedad se ganó el

5. "No está hecha (-la comedia-) con los tópicos de siempre, ni es como las demás, ni contiene versos soeces que no pueden repetirse; en ella no aparece el lenón perjuro, ni la meretriz malvada, ni el soldado fanfarrón" (esta y todas las traducciones que aparezcan de las comedias son de J. ROMAN BRAVO, Plauto, Comedias I, Madrid, 1989). Los textos de Plauto son citados según la edición de E. PARATORE, *Plauto, Tutte le commedie*, Roma, 1992.

6. Una detallada discusión de los caracteres en la Comedia Nueva puede verse en P. LEGRAND, *The New Greek Comedy*, 52-183 (ed. orig. París 1910); para Plauto sigue siendo muy útil el estudio de G. MICHAUT, *Plaute*, París, 1020, I, pp. 199-307 y II, pp. 1-97. Sobre la relación en la *palliata* entre "actante - actor o rol y personaje" resultan imprescindibles los estudios de F. DELLA CORTE, "Maschere e personaggi in Plauto", *Dioniso* 46 (1975) 163 ss. (recogido en *Opuscula VI*, Genova, 1978, 109 ss.) y C. QUESTA, "Maschere e funzioni nella commedie di Plauto", *M. D.* 8 (1982) 9-64 (recogido en C. QUESTA - R. RAFFAELLI, *Maschere. Prologi. Naufragi nella comedia plautina*, Bari, 1984, pp. 9-65).

7. "Espectadores, esta comedia ofrece un ejemplo de moralidad. En ella no hay toqueteos, ni amorío alguno, ni suposición de un niño, ni estafa de dinero. En ella ningún joven enamorado libera a una ramera, a escondidas de su padre. Los poetas escriben pocas comedias de este tipo, capaces de hacer mejores a los buenos".

aprecio de Lessing⁸. Pero lo que me interesa subrayar es que en estos versos, como en otros muchos lugares⁹, se pone de manifiesto el hecho de que los autores de la *palliata* tenían una "*posesión estructural de la trama*"¹⁰ y de un código dramático bien definido que, por otra parte no impedía la innovación siempre que se produjera en el seno del mismo¹¹.

El resultado de una situación como la que describimos ha sido que, en el estudio de la estructura de la *trama* de la Comedia Nueva ática, tal como la transmitieron Plauto y Terencio a través de la *palliata*, se insiste más en la fórmula que en la forma¹². Sin negar el indiscutible carácter formular, me parece importante no perder de vista el hecho de que el principio de la repetición se encuentra en la base de todos los géneros literarios, y más aún en aquellos en los que el humor es su fundamento¹³. Obviamente a nadie que haya

8. Cfr. G. CHIARINI, "Lessing e i Captiui", *Dioniso* 49 (1978) 53-116.

9. Las referencias al código son numerosas tanto en Plauto como en Terencio; cfr. PLAUT. *Capt.* 778, 796; TERCENCIO, *Heaut.* 35 ss., *Eun.* 35 ss. Sobre la autoparodia como un elemento de la economía dramática susceptible de distintas interpretaciones siempre dentro del sistema, vid. E. FRAENKEL, *op. cit.* pp. 52 y 66. Un ejemplo ilustrador del funcionamiento de la parodia en segundo grado de un rol, el del *seruus currens* en el *Amphitruo* puede verse en G. PETRONE, *Teatro antico e Inganno: Finzioni Plautine*, Palermo, 1991, pp. 175-181. Sobre la relación con el concepto de "metateatro", cf. M. BARCHIESI, "Plauto e il metateatro", *Il Verri* 31 (1969) 113 ss. (recogido en *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, 1981, pp. 147 ss.)

10. Cfr. C. QUESTA, *Il ratto dal serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*, Bologna, 1979, p. 12.

11. La relativa pobreza numérica de variaciones posibles dentro de formas circunscritas, da no obstante lugar a tipos nuevos (cfr. G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, 1971, 236), que a su vez están determinados en el carácter y en el comportamiento, esto es, se encuentran convencionalizados. La combinación es posible según una técnica que recuerda a la cultura oral y a la memoria generativa. Sobre las variaciones cfr. G. PETRONE, *op. cit.*, p. 179.

12. Conviene recordar que esta fórmula se ha convertido en la base de la comedia en su mayor parte, especialmente es su forma dramática más pronunciadamente convencional desde entonces hasta nuestros días; cf. N. FRYE, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, 1977, p. 296 (ed. orig. 1957).

13. Cf. N. FRYE, *op. cit.*, p. 296: "El humor, al igual que el ataque, se basa en la convención. El mundo del humor es un mundo rigurosamente estilizado en donde a los

leído a Plauto le ha podido pasar por alto las repeticiones que existen en sus obras y en consecuencia todos los estudiosos que las han analizado, una y otra vez, insisten en la regularidad, la pobreza y, en definitiva, la monotonía de las comedias: presencia de personajes, tramas y recursos semejantes¹⁴.

No sorprende por tanto el esfuerzo de la crítica por encontrar una especie de "*retrato robot*" capaz de dar cuenta del conjunto de comedias que constituyen el *corpus* plautino, y de la *palliata* en general. A grandes rasgos el pretendido patrón insiste en "*la existencia de una relación amorosa entre un joven ateniense enamorado de una cortesana, relación a la que se oponen el padre del enamorado, un rival con mayores recursos económicos o el lenón del que depende la muchacha; la falta de medios es suplida por la astucia de algún amigo o esclavo que, valiéndose del engaño, consigue el dinero necesario para rescatar a la joven. La burla del rival y, en algunos casos, el reconocimiento de la condición libre de la joven pone término a la trama de la comedia*".

Sin embargo, y a pesar de que verdaderamente pueda resultar a veces difícil distinguir un *adulescens*, un *miles* o un *leno* de otro, lo cierto es que este esquema se desmonta con suma facilidad¹⁵. Tanto es así que incluso quienes utilizan el mencionado chiché son conscientes de que no se presta en absoluto a la aplicación en un elevado número de comedias. Ya Donato, en su comentario a Terencio, intentó resumir la trama argumental de la *palliata*, recurriendo a rasgos formales y no de contenido¹⁶. Más cerca de nosotros, críticos modernos, entre los que se cuentan Prescott, Smith, Cooper, Dieterle

escoceses generosos, a las mujeres sumisas, a las suegras adorables y a los profesores con presencia de ánimo no se les permite existir".

14. Así, por ej. PH. W. HARSH, *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1944, p. 317 y B. GARCIA HERNANDEZ, *Plauto, Comedias (Anfitrión, Las Bâquides, Los Menecmos)*, Madrid, 1993, pp. 38-39.

15. Una discusión sobre estos intentos reductores puede verse en mi estudio "Apuntes para una gramática de la comedia de Plauto", en A. POCIÑA - B. RABAZA (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, 1998 (en prensa).

16. Según este autor (*Ad. And. Praef.* II, 1; 221, 404, 796, 904) el argumento de las comedias de Terencio respondería al siguiente esquema: el *periculum* ("situación arriesgada") engendrado por el *error* ("equivoco") se encuentra en el *nodus* de la obra y es finalmente resuelto por el descubrimiento de la verdad, la *cognitio* con el consiguiente cambio de la infelicidad a la felicidad en la *catastrophe*.

o, más recientemente Petrone, con distintos criterios sistemáticos y analíticos, han insistido en el papel del *error* como una estructura de ficción recurrente en la que se mueven los personajes de las comedias plautinas¹⁷.

En un trabajo anterior ya comentamos algunas de las numerosas propuestas para obtener una fórmula reductora y señalábamos cómo aunque ninguna de ellas era del todo satisfactoria, todas parecían estar a punto de serlo¹⁸. Ante una situación semejante, como planteamiento metodológico y analítico confiábamos -y seguimos haciéndolo- en la Narratología por los buenos resultados conseguidos en otros géneros literarios¹⁹. De modo que no insistiré aquí en aspectos teóricos del método; por el contrario, las siguientes observaciones son resultado de la lectura de un reciente estudio sobre la *trama* de las comedias plautinas que, partiendo de unas presupuestos muy similares a los que proponíamos, ha llevado a cabo M. Bettini²⁰. Y de manera más exacta se nos plantea la duda sobre la pertinencia de la aplicación de su esquema a una de las comedias plautinas más célebres y que más repercusión ha tenido en la literatura posterior, el *Amphitruo*²¹.

17. H. W. PRESCOTT, "The Interpretation of Roman Comedy", *C. Ph.* 11 (1916) 125-147; M. F. SMITH, *The Technique of Solution in Roman Comedy*, Chicago, 1940; L. COOPER, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an adaptation of the Poetics and Translation of the "Tractatus Coislinianus"*, New York, 1922; A. DIETERLE, *Die Strukturelemente der Intrige in der Griechisch-Römischen Komödie*, Amsterdam, 1980; G. PETRONE, *op. cit.*

18. *Cfr. supra*, nota 15.

19. También en el drama, como ha demostrado C. QUESTA, *Il ratto dal serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*, Bolonia, 1979.

20. M. BETTINI, "Verso un 'antropologia dell'intreccio. Le structure semplici della trama nelle comedie di Plaute", *M. D.* 7 (1982) 39-101 (recogido en *Verso un 'antropologia dell'intreccio e altre studi*, Urbino, 1991).

21. Sobre el tema de Anfitrón y las distintas adaptaciones K. von REINHARDSTOETTNER, *Plautus. Späterer Bearbeitungen plautinischeer Lustspiele*, Leipzig 1886, 115-229; H. JACOBI, *Amphitryon in Deutschland und Frankreich*, tesis, Zurich 1952; O. LINDBERGER, *The Transformations of Amphitryon*, Estocolmo 1956; L. R. SHERO, "Alcmene and Amphitryon in Ancient and Modern Drama", *T.A.Ph.A.* 87 (1956) 192-238; C. O. N. COSTA, "The Amphitruo Theme", en T. A. DOREY - D. R. DUBLEY (eds.) *Roman Drama. Critical Essays on Roman Literature*, Londres, 1965, pp. 87-122; A. C. ROMANO, "The Amphitryon Theme again", *Latomus* 33 (1974) 874-891.

Puede parecer una osadía -y tal vez lo sea- volver a tratar un tema tan debatido al que sigue una bibliografía secular, pero el problema sigue siendo interesante, incluso más que en el pasado, gracias en buena medida al aliento verdaderamente épico de los filólogos en aproximarse con nuevas metodologías que permitan una visión más clara y sobre todo al plantear la cuestión desde la perspectiva de la comunicación y de la construcción del texto en el drama plautino. A una finalidad semejante responde el estudio de Bettini. Para ello ha seguido básicamente los esquemas de Propp junto con algunos de los conceptos de Greimas -en esencia los relativos a los esquemas actanciales- y las correcciones de Levi Strauss. Hay que reconocer que su trabajo constituye una importante aportación no sólo por la dificultad inherente a la riqueza del *corpus* plautino, que demuestra conocer bien, como por el rigor del análisis, aunque en nuestra opinión -obviamente discutible-, adolezca de algunas de las deficiencias comunes a otros intentos reductores²².

En síntesis, el autor parte en su análisis del armazón, es decir, de los proyectos de acciones que sostienen el desarrollo de la comedia plautina. Para ello se aleja del texto -de la manifestación discursiva textual (*nivel I*)-, con el objeto de aislar las capas más profundas y abstractas de la *trama*²³. Dado que su interés es llegar a deducir un esquema válido para todas las comedias, intenta encontrar una especie de "*archicomedia*", que permita, una vez enunciadas algunas reglas de transformación, dar cuenta de la totalidad de las *tramas*. No puede -ni lo intenta- entrar en descripciones detalladas de la

22. Resulta curioso que ya a principios de siglo C. F. POST (*H.S.C.Ph.*, 14 (1913) 112) redujo la trama de la Comedia Nueva a la siguiente fórmula matemática:

$$w \left(\frac{x - y}{z} \right) = x + y$$

donde $x - y$ representa a la pareja separada, $x + y$ a la pareja reunida, z son los obstáculos que encuentran y w el modo de superarlos. Una crítica a tipologías semejantes en D. KONSTAN, *Op. cit.* pp. 27 ss.

23. Sobre los niveles del análisis, sigue siendo útil la distribución de C. SEGRE, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, 1976, p. 24. En cuanto a las dificultades que plantea el paso de las estructuras discursivas (*nivel I*, el más superficial, que coincide con la manifestación textual), a la *intriga* (*nivel II*), la *fabula* (*nivel III*), hasta llegar a la más profunda de la trama (*nivel IV*), véase A. HENAULT, *Narratologie, sémiotique générale*, París, 1982, pp. 121-143.

intriga (nivel II), y con objeto de conseguir una mayor abstracción se limita a moverse en el terreno de la *fabula* (nivel III).

Como el propio Bettini señala en las consideraciones previas al análisis, a la hora de construir modelos, sobre todo en el campo de la narratología, existe aún un alto grado de arbitrariedad que en buena medida es resultado de la misma elección del sujeto que realiza el estudio, pero que no deja de estar también motivado por el objeto sobre el que se trabaja²⁴. Sin olvidar este inconveniente, y sea cual sea el modelo analítico elegido, existe un requisito indispensable para que el análisis pueda considerarse como tal: en el modelo, o lo que es lo mismo en la metaestructura resultante, el texto debe resultar reconocible; por lo demás los confines pueden efectivamente prolongarse o restringirse²⁵. En esencia no podemos dejar de estar de acuerdo con el procedimiento seguido por el estudioso, ni con la exigencia fundamental reconocida por el mismo. Sin embargo, no sucede lo mismo con los resultados obtenidos en los que encuentro dificultades para reconocer -en buena medida por su alto grado de abstracción- algunas de las comedias y de manera particular y por razones añadidas en el caso del *Amphitruo*²⁶.

24. Los principales estudios realizados desde una perspectiva narratológica han versado sobre textos de muy corta extensión y de un marcado carácter narrativo. En el caso de textos dramáticos, de una extensión más considerable, y en los que además la mimesis prima sobre la diégesis, no cabe duda de que son necesarias efectuar adaptaciones en el modelo elegido. A pesar de estas dificultades, la legitimidad y pertinencia de la aplicación está probada. Sobre esta cuestión *vid.* K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, 1980, p. 208 ss.; A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, París, 1973, p. 63 ss.; C. SEGRE, "Contribution to the Semiotics of Theater", *Poetics Today* 1, 4 (1980) 39-48 y "Narratology and Theater", *Poetics Today* 2, 3 (1981) 95-105.

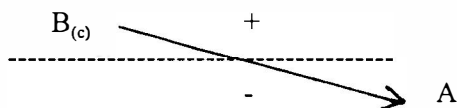
25. El opta por lo segundo, *cfr. op. cit.*, p. 15.

26. En torno al v. 1034 hay una laguna de unos 300 vv. (en la edición de F. LEO, fr. XV-XIX y 1035-1039), que no representa un obstáculo insalvable para la reconstrucción de la trama, pues el sentido no se pierde, aunque no se pueda decir lo mismo del juego escénico. Sobre la reconstrucción de la estructura *cfr.* G. K. GALINSKY, "Scipionic Themes in Plautus' *Amphitruo*", *T.A.Ph.A.* 97 (1966) 203-235, 206.

La comedia elegida para comenzar su análisis es el *Miles*²⁷, al que aplica un esquema extremadamente simple que se resume del siguiente modo:

$$B_{(c)} \text{ -----} \rightarrow A$$

donde B (siguiendo con el *Miles*), es el *soldado* (Pirgopolinices), C la *joven* (Filocomasia), A el grupo de personajes (Palestrión, *seruus* de Pleusicles y del soldado, el *senex* Periplectómeno, el *adulescens* Pleusicles) que intervienen en la acción, el paréntesis () indica la "pertenencia" de C a B y la flecha ----- la "transferencia" de C de B a A. Para completar el esquema introduce el componente del "*engaño*", utilizando dos semiplanos opuestos que están orientados en función de la categoría antropológica *prohibido* (-) / *permitido* (+)²⁸, resultando así:



La línea trazada representa la separación del espacio socialmente permitido (+) del socialmente prohibido (-) y la "transferencia" de C (la *joven* Filocomasia) de B (el *Miles*) a A (Pleusicles) funciona simultáneamente como una transgresión de este tipo, dado que en la comedia citada el soldado Pirgopolinices, en la medida en que es raptor de la joven, se configura como poseedor ilegítimo.

Esencialmente esta es la fórmula simplificadora de la *trama*, la "metaestructura" que Bettini aplica a todas las comedias de Plauto. Para adecuar este esquema al *Amphitruo* parte del siguiente resumen de la fábula: "Anfitrión, re di Tebe, è in guerra contro i Teleboi. Giove, innamorato di

27. Debido a que C. QUESTA, *Il ratto*, *op. cit.* ya señaló las líneas esenciales de la trama. Pero hay que precisar que este estudio, a pesar de que el autor lo autocalifica de "*stravagante*", es mucho más detallado y convincente, y entre otros logros indiscutibles constituye una sugestiva y brillante demostración de cómo una misma estructura narrativa pasa de una obra a otra a través del tiempo e incluso de los géneros.

28. Ha insistido con acierto en la importancia de la antropología en un análisis narratológico el propio BETTINI, en *op.cit.*, pp. 71 ss y en *Antropologia e cultura romana*, Roma, 1986.

Alcmena, moglie di Anfitrione, assume le sembianze del marito, mentre Mercurio assumerà quelle del servo di Anfitrione, Sosia. El padre degli uomini e degli dei trascorre una notte con l'ignara Alcmena (una notte che, nella sua onnipotenza, egli ha reso più lunga del normale), mentre Mercurio-Sosia veglia alla porta. Tornano i combattenti, e il vero Sosia è mandato avanti da Anfitrione ad avvertire la moglie del suo arrivo. Prima serie di equivoci fra i due: Sosia, trovandosi di fronte ad un altro se stesso, batte in ritirata sconvolto, mentre Giove abbandona tranquillamente la reggia. Giunge finalmente anche Anfitrione, che comprensibilmente si sdegna alle parole della moglie: com'è possibile che egli abbia passato la notte con lui se è appena giunto dal porto? Ma Alcmena può esibire le prove di quel che afferma. Ella conosce l'esito della guerra, e in più ha già con sé la patera che Anfitrione intendeva per l'appunto donarle (Giove può tutto). Anfitrione apre allora la cesta che conteneva la patera, e in effetti non la trova più. La sua certezza comincia a vacillare. Egli torna allora al porto lasciando la moglie terribilmente offesa. Ecco adesso riapparire Giove, ancora sotto le spoglie di Anfitrione. Egli conforta la donna, dicendo di averle giocato quel tiro solo per metterne alla prova il carattere: poi manda via Sosia con una scusa, e mette Mercurio al suo posto. Torna il vero Anfitrione, e Mercurio-Sosia lo caccia beffeggiandolo. Ma ecco anche il vero Sosia, mentre dalla casa escono Giove-Anfitrione e Alcmena: sulla scena ci sono ora due Anfitrioni. Alcmena è colta dalle doglie di un parto miracoloso, e si ritira. Il marito è sdegnato, ma un tuono poderoso lo tramortisce. Un'ancella narra allora il portento della nascita di un bimbo così forte da strozzare, in culla, i due serpenti che lo minacciavano. Tuona la voce di Giove che spiega ad Anfitrione (onorato) che la sua moglie non l'ha tradito con alcun mortale: dall'unione fra Giove e Alcmena nasce Ercole²⁹.

Como se puede comprobar este resumen recoge los acontecimientos lógica y cronológicamente ordenados de acuerdo con la reconstrucción de la *fábula*, pero va más allá de ella, pues incluso detalla llegadas y partidas y otros movimientos que, más próximos a la intriga, dan cuenta del juego escénico. Hubiera podido ser mucho más escueto, limitándose a recoger lo estrictamente esencial. A este respecto puede resultar indicativo recordar cómo sintetiza Aristóteles el "argumento" (*lógos*) de la *Odisea*: "*En efecto, el argumento de la Odisea no es largo: alguien está ausente durante muchos años; Poseidón*

29. *Op. cit.*, pp. 42-43.

*sigue estrechamente sus pasos, y el héroe está solo; en su casa las cosas están de tal modo perturbadas que su hacienda es dilapidada por los pretendientes, y su hijo, objeto de una conjura. Llega, por fin, maltrecho a su hogar; se da a conocer, ataca a sus enemigos; el se salva y logra eliminarlos. He aquí lo específico del tema: el resto no son sino episodios*³⁰.

Dejando a un lado la anécdota de la extensión y minuciosidad del resumen, lo realmente interesante es el hecho de que la síntesis de la *Odisea*, al menos de forma implícita, constituye una prueba de que Aristóteles era consciente de la "variabilidad"³¹ de los nombres propios ya que menciona exclusivamente el del Antagonista, el dios Posidón, nombrando al héroe ἀποδεμῶν τις. Evidentemente esta "variabilidad" de los nombres no es la misma en todos los géneros, pero en el caso de la *palliata* parece que podemos afirmar, por el modo de actuar de los poetas, que eran perfectamente conscientes de esta característica: casi todos los personajes de la *Nea* cambian de nombre al pasar a la *palliata*, aunque la elección, por convenciones teatrales y condicionamientos sociales no es ilimitada³².

Como ya hemos comentado, en la *palliata* los personajes-caracteres constituyen auténticos roles, la caracterización -la máscara- depende de la función, lo que un personaje es se sigue de lo que tiene que hacer en la obra y simultáneamente la función dramática depende de la estructura de la obra: cuando aparece un *senex*, sin la necesidad de un nombre, se puede esperar la rivalidad o el antagonismo con un *adulescens*, incluso es posible esperar el motivo del amor y del dinero para conseguir a una joven; lo mismo sucede cuando hace acto de presencia un *miles*, potencial rival del joven en una trama similar a la mencionada. Sin embargo, no es posible aplicar las mismas categorías en el *Amphitruo*: los personajes que intervienen, en principio, no son roles parangonables con los de la *palliata*, sino los actantes de una estructura sobradamente conocida, aquellos que intervienen en el mito del nacimiento de Hércules. Estos personajes no están articulados según las oposiciones

30. *Poet.* 1455 b, 15-32 (trad. de J. ALSINA CLOTA, Barcelona 1977).

31. *Poet.* 1455a, 34; 1455b, 1 y 1455b, 12-14.

32. Sobre el anonimato de los personajes de la *palliata* cfr. F. LEO, *Plautinische...op. cit.*, pp. 107-108 nota 7 y C. QUESTA, "Sulla divisione in scene del teatro plautino", *Maia* (1974), 306-308.

recurrentes de la comedia *palliata*: sexo, edad, situación social³³.

Júpiter es un dios (*deus*), que aunque en la obra aparece totalmente "humanizado"³⁴ en ningún momento puede asimilarse al *adulescens amator* como alguno ha pretendido³⁵: nunca expresa su amor, como hacen Alcesimarco en la *Cistellaria* (vv. 203 ss.) o Carino en *Mercator* (vv. 588 ss), así como, dado que es una divinidad, se encuentra en posesión de las *modalidades del querer, del poder* (no tiene necesidad de conseguir ninguna suma de dinero) y *del saber* (no se trata de un personaje sin caracter, ni personalidad), por lo que no depende de las maquinaciones de un *servus* para conseguir su *Objeto de deseo*, como sería lo típico del rol, ejemplificado por ejemplo por Agoratoles en *Poenulus* (vv. 447 ss.); por otra parte, es igualmente impensable asimilar al dios a un *senex* en la variable de *amator*. Y lo mismo sucede con Anfitrión que, aunque es nombrado *senex* por Bromia en una ocasión (v. 1072: *sed quid hoc? quis hic est senex qui ante aedis nostras sic iacet?*)³⁶, no hay que olvidar que en la didascalía es calificado como *dux*, y así hace su primera aparición en la

33. Según el modelo funcional propuesto por A. GARCIA CALVO, en el prólogo a *Pseudolo o Trompicon*, Madrid, 1971, pp. 7-15 y seguido en mi estudio "Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto", en A. LÓPEZ, C. MARTÍNEZ, A. POCINA (eds.), *La Mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, 1990, pp. 137-167.

34. La "humanización" de los dioses constituye el pilar necesario para el elemento burlesco religioso propio de la parodia mitológica, aunque no hay que olvidar que el tratamiento irreverente de los dioses en la comedia es endémico. Sobre esta cuestión vid. E. SEGAL, *Roman Laughter. The comedy of Plautus*, Cambridge, 1968, p. 31 y J. P. CEBE, "La dérision des dieux dans le théâtre de Plaute: sens et portée", en *Actes du VII Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Aix-en-Provence, 1-5 avril 1963, p. 173 ss.

35. Es el caso de P. S. DUNKIN, *Post Aristophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at Both Athens and Rome*, Urbana, 1956, p. 100, rechazado por G. E. DUCKWORTH, *Nature of the Roman Comedy*, op. cit., p. 237.

36. Cfr. A. MINARINI, "La Palliata", en U. MATTIOLI (ed.), *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, Vol. II, Roma, Bolonia, 1995, p. 1, n. 1; la autora tiene en cuenta que Bromia utiliza esa calificación movida por la primera impresión que suscita un hombre tumbado ante la casa, sin saber que se trata de Anfitrión, de modo que no lo cuenta entre los *senes*. En sentido contrario, cf. L. W. LEADBEATER, "Amphitryon, Casina and the disappearance of Jupiter", en C. DEROUX (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman history IV*, Bruselas, col. Latomus vol. 196 (1986) 135-150.

obra, como un general victorioso (rasgo en el que se insiste a lo largo de la comedia), que regresa después de haber vencido al enemigo, sin que pueda ser asimilado en ningún momento al *miles* de la *palliata*. Igualmente obligada por el mito está Alcmena, esposa de Anfitrión y *Objeto de deseo* de Júpiter, calificada como *matrona* y que, por razones muy distintas a las normalmente aducidas por los críticos, no creemos que pueda ser parangonable a ninguna de las *uxores* de la comedia: no representa, en mi opinión, el paradigma ideal de la *matrona* -cosa, por otra parte, inexistente en el género-, modelo de todas las virtudes, encarnación de la *pietas* y la *pudicitia*, sino por el contrario tenemos a una esposa que, tratada como personaje cómico³⁷, mediante el engaño de Júpiter, comete adulterio, lo cual sí constituye una excepción en el corpus plautino³⁸.

37. La mayor parte de la crítica, tomando al pie de la letra las palabras de Alcmena (sobre todo los vv. 839-42, 831-4, 933-4) la interpretan como el retrato de la matrona ideal. Entre otros J. A. HANSON, "Plautus as a Source Book for Roman Religion", *T.A.Ph.A.*, 90 (1959), p. 92; W. BEARE, *La Escena Romana. Una breve historia del drama latino en tiempos de la Republica*, Buenos Aires, 1964, p. 43 (ed. orig. Londres 1950); C. D. N. COSTA, *The Amphitryo Theme*, *op. cit.*, p. 91; P. GRIMAL, "Existe-t-il une "morale" de Plaute", en *Rome, La Literature et l'Histoire*, vol. I, Roma, 1986, p. 369. Sin embargo, el tratamiento que este personaje recibe en la comedia, directa e indirectamente, nos hace pensar que no escapa a la burla del autor. Una discusión detallada y bibliografía sobre el tema en L. PÉREZ GÓMEZ, "De la ambigüedad del texto dramático: la Alcmena de Plauto", en A. RAMOS GUERREIRA (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, pp. 233-244.

38. Mientras que en Aristófanes las mujeres podían expresar al deseo de tener amantes (*Lisistrata*, 107, 212-13; *Thermosphoriazusae*, 395; *Ecclesiazusae*, 225, 522) en la Comedia Media y en Plauto no se consuma ningún adulterio (con la salvedad del excepcional *Amphitruo* (el único *accubere* extraconyugal de toda la comedia romana) y aquí de poco vale argumentar que Júpiter es un dios y la ha "violado" -v. 1143 *mec ui subactast facere*, porque un poco antes -v. 995- Mercurio aconseja a todos los hombres seguir el ejemplo de su padre para obtener placer). Se da además el agravante de que los romanos insistían más que los griegos en el concepto de castidad: una matrona debía ser *uniuira*. A este respecto cfr. R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana III, 1962, p. 295 y G. WILLIAMS, "Some Aspects of Roman Mariage Ceremonies and Ideals", *J.R.S.*, 48 (1958) pp.16-29, 23. Cualquier violación de la castidad femenina era particularmente grave y castigada severamente por los romanos. Es conocida la llamada "*Ley de Rómulo*" según la cual una mujer era

Un comentario detallado sin duda merece la presencia de Mercurio, también *deus* como Júpiter, pero con la peculiaridad de que no aparece en el mito³⁹. En la obra de Plauto (o en su modelo⁴⁰) él mismo se presenta en el prólogo y dice cuál va a ser su papel (vv. 116-119):

*Nunc ne hunc ornatum uos meum admiremini,
quod ego huc processi sic cum seruili schema;
ueterem atque antiquam rem nouam ad uos proferam;
propterea ornatus in nouom incessi modum*⁴¹.

El vestido cómico de Mercurio, directamente relacionado con la operación tragi-cómica, recoge la metamorfosis del dios en esclavo, personaje-rol de la comedia; entra así a formar parte del añadido cómico a la tragedia como

condenada a muerte por haber engañado al marido o por haber bebido vino (DIONISIO DE HALICARNASO II, 25; PLUTARCO, *Rómulo* 22, 3). Incluso cuando se trata de los hombres en la comedia de Plauto se admite que podían echar una "canita al aire" (v. *Asinaria*, v. 941-945), pero en la escena no se llega a consumir nunca el adulterio.

39. En *L'acteur roi, ou le théâtre dans la Rome antique*, París, 1985, pp. 359-364, F. DUPONT aboga por el modelo rintónico para la obra de Plauto, basándose en una escena que nos ha llegado de la hilarotragoedia a través de un vaso del Vaticano (F. WIESELEK, *Theatergeschichte und Denkmäler des Bühnenwissens bei den Griechen und Römern*, 1851, tbl. IX, fig. 11: se ve a Alcmena en una ventana. Es de noche. Abajo a la derecha, se reconoce a Hermes con su petaso y su caduceo. Tiene una linterna. A la izquierda un hombre lleva una escalera, está vestido con una simple túnica, sin toga ni el cetro habitual de Zeus, pero tiene una pequeña corona en la cabeza. Zeus tiene la apariencia de un hombre ordinario mientras Hermes es perfectamente reconocible como un dios).

40. Al tratarse de un análisis sincrónico como el que hace Bettini no es necesario entrar en las debatidas cuestiones de los modelos o a la *contaminatio* de la obra, sobre las que las hipótesis son tan dispares como indemostrables. Un resumen de las diversas teorías puede verse en R. PERNA, *L'originalità di Plauto*, Bari, 1955, pp. 265 ss. y en J. GENZMER, *Der Amphitruo des Plautus und sein griechisches Original*, Diss. Kiel, 1956. Sobre la improbabilidad de un modelo ático cfr. nota anterior y las interesantes observaciones de G. CHIARINI, "Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo)", *M.D.*, 5 (1980) 87-124 y G. PETRONE, *op. cit.*, p. 161.

41. "En cuanto a mí, no os extrañéis de este atuendo mío, de que me haya presentado en escena con este atavío de esclavo. Voy a ofreceros una versión nueva de una historia vieja y antigua y, por ello, me he presentado de esta manera nueva".

"doble" de Sosia y, al referirse a su vestuario, reivindica la novedad, como una extensión del código mixto del *Amphitruo*⁴². Dice además claramente en qué va a consistir su función (vv. 124-128):

*Ego serui sumpsī Sosiae mi imaginem,
qui cum Amphitruone abiit hic in exercitum,
ut praeseruire amanti meo possem patri,
atque ut ne qui essem familiares quaererent,
uorsari crebro hic cum uiderent me domi*⁴³.

Es el *Ayudante* de su padre para que libre de molestia pueda disfrutar de Alcmena; después de la operación de travestismo es perfectamente parangonable con el *seruus-Ayudante* de la *palliata*⁴⁴. No deja de ser significativo que Mercurio desarrolle su papel como Sosia, el único φαῦλος de la comedia; y como tal desarrolla el rol del *seruus callidus* y no Sosia, que se ve despojado de su identidad⁴⁵. Finalmente, aparecen otros personajes

42. En el prólogo Plauto, a través de Mercurio habla de una cuidada y profunda reelaboración, producto de la cual una *historia antiqua* se convierte en *nueva*; esta novedad probablemente también hace referencia a la presentación de una fórmula de espectáculo desacostumbrada en Roma, cfr. G. PETRONE, *op. cit.*, 158 ss. Sobre la estructura léxica correspondiente al doble *vestio/orno* cfr. F. GARCIA JURADO, "La estructura del doble en el *Amphitruo* de Plauto y la estructura léxica *vestitus-ornatus*", *Emerita* 60 (1992) 130-142.

43. "Yo, por mi parte, he tomado la apariencia del esclavo Sosia, que partió para la guerra con Anfitrón, para poder servir a mi padre en sus amores, y para que los esclavos no me pregunten quién soy, al verme ir y venir una y otra vez por la casa."

44. Cfr. D. GUILBERT, "Mercure-Sosie dans l'*Amphitryon* de Plaute. Un rôle de parasite de comédie", *L.E.C.*, 31 (1963) 52-63 (como modelo de servidor galante basándose en v. 515: *Accedam atque hanc (Alcumenam) appellabo et subparasitabor patri*; v. 521: *Nequiter paene expedit prima parasitatio*; v. 993: *Amanti (Ioui) subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo*). Sobre el intercambio entre siervos y parásitos en Plauto como Ayudantes cfr. G. PETRONE, *Finzione, op. cit.*, p. 45.

45. Mercurio (v. 268) dice que ha asumido el aspecto de Sosia, y por tanto, encarnará los *facta moresque* -los atributos del siervo astuto: *"ita me malum esse oportet, callidum astutum admodum"*, la vertiente cómica de la *virtus romana*, es sustraída por Mercurio que se reviste con un *seruile schema* para el engaño (*hominem eludere*). Sosia queda privado incluso de su ingenio exceptuando en el relato antológico que hace de la batalla contra los teléboas, previo al encuentro con Mercurio. Sobre esta monodía, punto álgido del elemento plautino cfr. E. FRAENKEL, *Elementi, op. cit.*, pp. 332 ss;

secundarios que desempeñan roles mecánicos y temporales, y cuya función es ayudar puntualmente al desarrollo de la trama, como son Blefaronte, el *gubernator* y Bromia, *ancilla* que como el ἄγγελος de la tragedia intervendrá en el desenlace.

Podemos concluir que, esencialmente, las relaciones opositivas, auténticos hilos conductores de la trama, venían dadas por los nombres propios de los personajes, con las excepciones comentadas (*Mercurio-Sosia*) y que el procedimiento compositivo de Plauto para traducirlos al registro de la comedia es el desdoblamiento y los sucesivos juegos de travestismo burlesco, así como la introducción de Sosia⁴⁶.

Y si los personajes del *Amphitruo* venían, casi todos, obligados por la leyenda, lo mismo sucede con el armazón del mito, que ya implicaba la existencia de unos actantes anteriores incluso a la utilización del código. Hay que tener en cuenta que un mito es percibido como tal por todo lector; la substancia del mito no se encuentra ni en el estilo, ni en el modo de narración, ni en la sintaxis, sino en la historia que se cuenta. Y la de Anfitrión, en sus distintas variantes⁴⁷, era sobradamente conocida y había sido objeto de numerosas reelaboraciones tanto trágicas como cómicas con anterioridad a Plauto⁴⁸. En síntesis se trata de la hazaña amorosa de Júpiter que toma la

G. PETRONE, *Finzione*, *op. cit.*, pp. 163-166; G PASCUCCHI, "La scelta dei mezzi espressivi nel resoconto militare di Sosia (Plauto, Amph. 186-261), *Att. Mem. Acc. Toscana. La Colombaria* 26, n. s. 12 (1961-62) 161-203 (en *Scritti scelti II*, 533-537) y R. ONIGA. "Il canticum de Sosia: forme stilistiche e modelli culturali", *M.D.* 14 (1985) 113-208.

46. F. LEO, *Plaut.* *op. cit.*, p. 178, ya señaló que Plauto para "hacer" una comedia tenía a su disposición tres procedimientos: *addiectio*, *detractio*, *permutatio*.

47. En determinadas versiones de la leyenda (PINDARO, *Isthmica* VII, 5-7), Zeus fecundaba a Alcmena bajo la forma de una lluvia de oro; según otros (PINDARO, *Nem.* X, 15,7; HIGINO, *fab.* 30) el dios asume la forma humana de Anfitrión (esta es la versión en la que se basó Plauto -o su modelo-).

48. El mito era conocido en Roma a través de diversos canales como la tragedia y las artes figurativas (cf. E. FRAENKEL, *Elementi*, *op. cit.*, p. 85 ss.). Sobre la expedición de Anfitrión contra los teleboas, sabemos que Automedes de Micenas escribió, quizás en época helenística, un poema épico que versaba sobre el tema (O. CRUSIUS, "Automedes", *R.E. Suppl I*, 1903, col. 232). En Grecia el mito fue ampliamente tratado tanto en la tragedia como en la comedia: una Ἀλκμήνη es atribuida a Esquilo, otra a

apariencia de Anfitrión para seducir a su mujer Alcmena; gracias a esta superchería ésta tiene dos hijos, Ificles y Hércules, que nada más nacer mata a dos serpientes, enviadas por Juno para asesinarlo. La relación con la tragicomedia plautina es evidente y en ella Bettini encuentra motivos comunes y conocidos de la *palliata*: "*la sottrazione di una donna detenuta da un altro uomo, viene operata (in solidarietà con altri) tramite un inganno*"⁴⁹.

Sin embargo, hay también notables diferencias: el que sustrae, es un dios, y consigue llevar a cabo su propósito, el adulterio con una casta matrona cosa, que, como ya hemos señalado es algo excepcional en la *palliata*; Júpiter por lo tanto es el que comete la *transgresión*, pero además su finalidad no es quedarse con el *Objeto de deseo*-Alcmena (como sucede en otras comedias plautinas que tienen como motivo la sustracción de la mujer), sino simplemente disfrutar, o mejor sería decir beneficiarse sexualmente de ella⁵⁰, pues el motivo del nacimiento de Hércules en la obra de Plauto aparece en el los últimos versos, sin que previamente se haya hecho una mención particular a Hércules⁵¹.

Eurípides (Plauto en *Rudens* 86 habla de una *Alcumena Euripidis*-), otra a Astidamante y a Dioniso; un Ἀμφιτρυών de Sófocles, otro de Esquilo Alejandrino. En la comedia de Arquippo y una νύξ μακρά de Platón y otra de Filemón. Sobre el φλύαξ tenemos noticias de un Ἀμφιτρυών de Rintón. En Roma también el tema recibió distintos tratamientos: Acio escribió una tragedia con el mismo título que la comedia plautina. Dado el estado fragmentario de todas estas obras resulta totalmente imposible precisar los contenidos. En cuanto a las artes figurativas, hay un espejo prenestino que lleva el nombre de *Alcumena* (CIL XIV 4102) y algunos vasos fliacos se refieren a los amores de Júpiter y Alcmena (A. D. TRENDALL, "Phlyax Vases", *Bull. Inst. Class. Stud.*, Suppl. 8, 1959, nr. 34 y 59; A. D. TRENDALL - T. B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, 70 y 134).

49. M. BETTINI, *Op. cit.*, p. 43.

50. Cf. vv. 104-107; 498; 980-981. Sobre los valores sexuales de los términos empleados, cf. J. N. ADAMS, *The Latin sexual vocabulary*, Londres, 1987², p. 198.

51. En efecto, Mercurio y Jupiter en distintas intervenciones prológicas dicen que cuando se descubra el engaño, nacerá Hércules (vv. 480-482; 878-879), pero no que este nacimiento sea la finalidad del engaño. En este sentido E. SEGAL, "Perché Amphitruo", *Dioniso* 46 (1975) 244-267, señala como significativo que el nombre de Hércules no sea mencionado a lo largo de la tragicomedia, lo cual no es del todo exacto porque frecuentemente y con una clara intencionalidad irónica se jura por él, así como por Júpiter y, Mercurio cfr. W. E. FOREHAND, "Irony in Plautus' Amphitruo", *A. J.*

Continuando con el análisis, Bettini afirma que los cambios de personalidad que asumen Mercurio y Anfitrión, son similares a los de *Menaechmi*, concluyendo en una usual *trama de engaño*, de modo que remite al esquema de los *Menaechmi*⁵². Y, a pesar de haber reconocido previamente la complejidad de la trama del *Amphitruo*, insiste en resumir la obra en una estructura simple común al resto de las comedias de Plauto. Naturalmente se ve obligado a hacer posteriores distinciones; así observa algo que resulta evidente: los engaños en *Menaechmi* son inconscientes, mientras que en el *Amphitruo*, son absolutamente conscientes. En efecto, en *Menaechmi* el Azar es el *Destinador*, y, como tal, da lugar a una serie de engaños -más exacto sería decir equívocos- en cadena seguidos por el *reconocimiento* y la cancelación de las *transgresiones* sucedidas. De manera muy distinta, en *Amphitruo*, Júpiter es el *Destinador* y también el *Destinatario*⁵³ en beneficio del que se han hurdido los engaños, que, por otra parte, tienen unas consecuencias bien distintas a la anterior comedia.

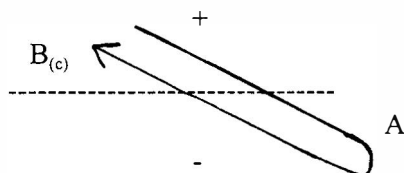
Por otra parte, Bettini se encuentra igualmente en dificultades a la hora de aplicar su esquema inicial (el mencionado a propósito del *Miles*) a *Menaechmi*, modelo que le sirve de referencia para el *Amphitruo* y de manera un tanto forzada concluye afirmando que la comedia es la suma de dos esquemas: engaño (*transgresión*) + reconocimiento (*reparación*):

Ph. 92 (1971) 633-651.

52. M. BETTINI, *Op. cit.*, pp. 37-42.

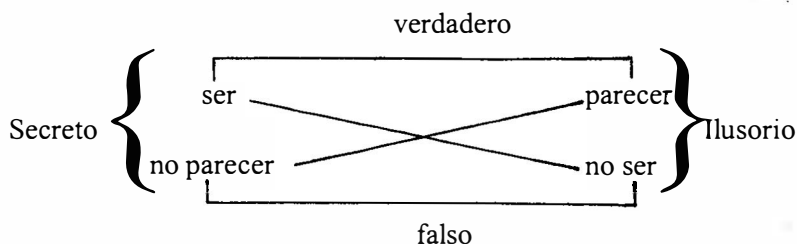
53. Aunque es posible dar un esquema actancial que responda, como una abstracción general, a la *trama esencial*, lo cierto es que cada personaje-rol ocupa a lo largo de la obra distintas casillas actanciales. Así, por ejemplo, Júpiter es Destinador general de la acción, como promotor del engaño, con la finalidad de conseguir a Alcmena y por tanto también es Destinatario; pero a su vez, debido a que, como transgresor no es posible considerarlo el Héroe, es el Antagonista-Oponente de Alcmena, en la medida en que la obligará a transgredir el pacto de fidelidad por matrimonio que la une a Anfitrión, y de Anfitrión puesto que representa, como marido de Alcmena, un impedimento para conseguir su Objeto de deseo. Pero igualmente en el desenlace de la tragicomedia, actuará como Ayudante de Alcmena a la hora del reconocimiento para impedir que esta sea castigada.

Flor. Il., 9, 1998, pp. 321-345.



donde la torsión de la flecha indica lo que, según el autor, caracteriza al tipo de los *simillimi*⁵⁴: la absoluta inanidad de lo sucedido, rasgo que distinguiría el *equivoco* del *engaño*.

Creo que este punto merece bastante más atención dado que el *engaño* es una auténtica función estructurante de la trama en la comedia plautina en general.⁵⁵ Subyace a esta estructura el juego de la "verdad" y de la "decepción", que se apoya sobre una categoría gramatical fundamental, la del *ser vs parecer*, es decir en la primera articulación semántica de las proposiciones atributivas, consecuencia de este juego son los dos modos posibles de narración : el *deceptivo* y el *verídico*⁵⁶, representados como sigue:



En primer lugar, creo importante tener presente que, a diferencia del resto de las comedias plautinas, en el *Amphitruo* el *engaño*, mecanismo fundamental de la acción, está ya en el mito, que, como ya hemos comentado, es consciente y voluntario: Júpiter y Mercurio al asumir las personalidades de otro tienen que hacer un recorrido distinto del que sucede en *Menaechmi* o en

54. La definición, aplicada con frecuencia a propósito de *Menaechmi*, *Amphitruo*, *Bacchides* y *Captiui*, es de F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma. Recherche plautine*, Génova, 1952, p. 259.

55. Un minucioso y sugerente estudio del engaño en G. PETRONE, *Finzione*, op. cit.

56. Cfr. A. J. GREIMAS, *Du Sens I*, París, p. 226

Bacchides -comedias de gemelos reales-, se ven obligados a hacer una operación compleja: disimular a la vez lo que se es y simular lo que no se es, sustituyendo lo que es por lo que no es, a fin de que la víctima reaccione como ante un ser verdadero. De modo que más que de *similimi* y de *errores*, el travestismo da lugar a una *ficción de personalidad*. La diferencia entre *errores-equívocos* y *engaños* no se limita a la inanidad de las transgresiones (secreto/ilusión).

Dejando la estructura del engaño y la relación sintagmática que entabla con otros elementos estructurales de la trama, que queda sin explicar en el modelo propuesto por Bettini, se pierde además algo de capital importancia en todo relato: cualquier narración (como aquí en el resumen de la mimesis a la diégesis) implica el movimiento de una estructura a otra, el paso de una situación inicial o otra final, el antes y el después, pero asimismo es preciso recoger los mecanismos del proceso que conducen de la situación inicial a la situación resultante. A este respecto creo que un problema añadido es la obra sobre la que se lleva a cabo el análisis, que, como hemos señalado, está basada en un mito, o sea en una estructura ya dada, independientemente del tratamiento y las invenciones que puedan agregarse en los distintos niveles de la composición. Y sucede que en el mito, los acontecimientos no son aislables, ni desmontables, no es posible transferir elementos de un mito a otro, dado que lo esencial del relato mítico es la *sucesión* de los acontecimientos. Por el contrario en las fábulas del resto de las comedias de Plauto, éste podía introducir variables, convirtiendo la intriga en el motor de la acción, función que en los mitos cumple la *sucesión*.

Si nos apoyamos en el instrumental teórico relativo al mito⁵⁷, creo que lo esencial de la trama queda patente: se parte de una situación inicial que exactamente no es una función, pero sí un elemento morfológico importante. Esta situación no es otra que la existencia de una *relación contractual* que une Alcmena a Anfitrión con lazos de fidelidad, sintagma narrativo que podemos esquematizar como sigue $Alc \cap Anf$, donde \cap significa la existencia de una junción. Esta situación (*sintagma contractual*) constituye un impedimento

57. Cf. los ya clásicos estudios de V. PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, 1971; A. J. GREIMAS, "Elementos para una interpretación del relato mítico", en AAVV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1974 4, pp. 45-109; *Du sens. Essais sémiotiques I y II*, París 1970 y 1983.

para los deseos de Júpiter. A partir de aquí las funciones se encadenan en una sucesión recurrente:

1) El *Alejamiento* o *sintagma disyuntivo*: Anfitrión está ausente, ha partido para ir a la guerra contra los teléboas, dejando "abandonada" a su mujer"⁵⁸.

2) La *Prohibición*: la relación contractual que une a Alcmena y Anfitrión implica una prohibición, que dada la *virtus* de aquella en realidad es un impedimento para los deseos de Júpiter.

3) La *Transgresión de la prohibición*: Júpiter, Antagonista del héroe (¿Alcmena?, ¿Anfitrión?, ¿ambos?), quiere satisfacer su deseo y de paso volver loca a toda la familia de Anfitrión⁵⁹.

4) Asumiendo la apariencia de Anfitrión, Júpiter lleva a cabo el *Engaño* de la víctima (Alcmena), que, sin saberlo, rompe los lazos de fidelidad que le unen a su marido, que a su vez resulta Objeto de la agresión del dios.

5) El Alejamiento, la Transgresión y el Engaño sirven como preparación de la *Fechoría*, el adulterio cometido por Júpiter.

Estos sintagmas organizados secuencialmente están recogidos basicamente por el esquema de Bettini; ahora bien, estas funciones⁶⁰ no dejan de ser una preparación. Inmediatamente se suceden:

6) El *Regreso* (sintagma disyuntivo correlativo a 2) de Anfitrión y confrontación: Anfitrión sospecha que ha sido víctima de una *damnificación*⁶¹, y amenaza a Alcmena con el repudio.

7) La *Reparación* de la fechoría (recompensa o castigo): Júpiter

58. Esta es una función clásica del cuento: el príncipe tiene que partir para un largo viaje y abandona a su mujer. Cf. V. Propp, *op. cit.*, p. 38: "uno de los miembros de la familia se aleja de la casa".

59. vv. G. PETRONE, *Finzione*, *op. cit.*, p. 156. .

60. Recordemos que desde el comienzo de la tragicomedia, Mercurio en el prólogo al dar las explicaciones necesarias al público, informa también de que su padre Júpiter ya está con Alcmena (vv.131-132: *pater nunc intus suo animo morem gerit. Cubat complexus, quouiis cupiens maxime est*).

61. En el "reconocimiento" que lleva a cabo Anfitrión es digno de comentario el doble rol que desempeña la *patera aurea*, que de constituir la prueba de la *uirtus* del héroe como vencedor de la guerra, se convierte en prueba de la *uirtus* perdida de Alcmena, pues convence a Anfitrión de su infidelidad.

interviene y desvela el engaño con la consiguiente escena de *anagnórisis*⁶². El que ha infringido el daño queda sin castigo y además es el garante de la recompensa: un parto sin dolor para Alcmena, y para Anfitrión compartir la mujer con un dios y el nacimiento de Hércules, hijo ilegítimo que dará gloria a su casa.

En síntesis estas son las funciones que aparecen en el *Amphitruo*, representables en secuencias como sigue:

SECUENCIAS	FUNCIONES	ACTANTES
Anf \cap Alc/ Jup \cup Alc	contrato	Sujeto-Héroe, Objeto de deseo, Antagonista
Anf.parte a la guerra	disyunción espacial	
ficción de identidad	engaño	Destinatario, Destinador, Antagonista, Ayudante
contrato roto venganza	retorno Castigo	Sujeto-héroe, Objeto Sujeto héroe-Objeto de deseo-Antagonista
inversión de la situación	anagnórisis recompensa	Sujeto héroe, Objeto de deseo, Antagonista-Retribuidor

Quedan con todo preguntas sin responder: ¿Cómo interpretar la tragicomedia?, ¿cuáles son los contenidos axiológicos que organizan el contenido? Bettini, para justificar la admisión de la excepcional transgresión, el adulterio femenino, cree que es necesario que el adúltero tenga una cualificación "no humana", que se trate de un dios, con lo cual la ofensa se

62. Sobre la *anagnórisis* cfr. ARISTÓTELES, *Poet.* 1452a, 30 ss; 1455a, 16-20; 1452b, 3 ss; 1454a, 4 ss; 1454b, 31 ss.

convierte en honor. Así, los cambios de valor puestos en juego se pueden observar en las consecuencias del adulterio: el nacimiento de Hércules que acredita la gloria de la casa de Anfitrión, y que constituye a la vez el resarcimiento por parte del Antagonista, héroe que, como hemos señalado anteriormente, está fagocitado en la obra. Esta conclusión debería terminar con el desequilibrio establecido al comienzo de la acción.

En contra de esta interpretación está la importancia del código sexual en la Roma de Plauto⁶³ y el conjunto de reglas y valores que organiza el sistema en el que se encuentra inserta. ¿Qué podía pensar el público romano ante una situación como la comentada? Es significativo a este respecto que el punto de vista de Alcmena, que podía haber sido la voz "trágica" tras conocer el engaño, sea evitado; en cuanto a Anfitrión, el hecho de compartir la mujer con un dios no deja de ser una peculiar recompensa, si tenemos en cuenta el escepticismo religioso presente en la obra de Plauto⁶⁴.

Paradójicamente, el mismo Bettini en un trabajo posterior⁶⁵ da un argumento a favor de una interpretación mucho más carnal, como la propuesta por Segal, según la cual, lejos de la tradición religiosa o de un potencial significado ritual del mito, el tema del Amphytruo es el sexo y los "cuernos"⁶⁶. En efecto, la versión del mito que aparece en la obra no era la única que circulaba en la Antigüedad⁶⁷; en otras más antiguas, Anfitrión no era aún el marido de Alcmena, sino su futuro esposo⁶⁸. El matrimonio se celebraría después que Anfitrión cumpliera su empresa guerrera (la *prueba cualificante* que hace al héroe digno de casarse con la heroína). Lo realmente interesante es conocer cómo se llegó a esa guerra: un grupo de maleantes, formado por tafios y teléboas, mataron al hijo de Electrión, padre de Alcmena. Electrión

63. Cfr. D. KONSTAN, *Roman Comedy*, op. cit. p. 20.

64. Cfr. A. GRENIER, *Les Religions Etrusques et Romaine*, París, 1948, p. 147; J. BAYET, *Histoire Politique et Psychologique de la Religion Romaine*, París, 1957, p. 156 ss; K. LATTE, *Römische Religions geschichte*, Munich, 1960, pp. 26-65.

65. Cfr. M. BETTINI, "Il racconto di Alcmena e Anfitrione: un'analisi antropologica", *Dioniso* 63, (1993) 59-76.

66. En "Perché Amphytruo", *Op. cit.*, 247-267.

67. Sucede que al tener un mayor éxito, ha sido la que posteriormente retomaron los autores hasta tal punto de que han quedado oscurecidos por la tradición literaria aspectos de la aventura. Cfr. nota 21.

68. HESÍODO, *El escudo* vv. 1-56; PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca* 2, 49-62.

encarga la venganza a Anfitrión, hijo de su hermano y a cambio le concede la mano de su hija. Sin embargo, existe otra variante muy distinta⁶⁹, según la cual, Anfitrión había formado parte del grupo de los homicidas y además mató a su futuro suegro Electrión. Después de tales fechorías, se había unido al bando de Alcmena, que buscaba venganza ofreciendo a cambio su mano, y... precisamente Anfitrión se presenta como vengador de un crimen, en el que, paradójicamente, él mismo ha participado. El héroe parte hacia la guerra, pero antes debe ganarse la confianza y ayuda de otros personajes⁷⁰: primero el rey de Tebas, Creonte, que le pide a cambio liberar Tebas del zorro de Teumeso; entonces Anfitrión pidió el perro de Procris, capaz de vencer a todo cuanto persiguiera. Realizadas estas empresas preparatorias (*pruebas cualificantes*), sigue la narración: el ejército del vengador llega hasta la isla de Tafos, donde Anfitrión realiza otras de sus proezas de héroe ambiguo. La ciudad está gobernada por el rey Pterelao, y no podrá ser tomada mientras éste siga con vida; a su vez el rey está protegido por los cabellos invulnerables que tiene en la cabeza. Anfitrión hace que se enamore de él la hija del rey, Cometo, que provoca la muerte del padre cortándole el cabello. De esta manera la ciudad cae en manos de Anfitrión y de los suyos, después de lo cual el héroe mata a Cometo y vuelve a Alcmena, premio de la empresa, pero al regresar a casa descubre que Zeus le ha precedido en el lecho de su amada, exhibiendo la prueba de la victoria obtenida contra Tafos y teléboas⁷¹.

Ante la narración completa la explicación del episodio conclusivo es fácil. De hecho, la tradición del cuento popular conoce bien la "*secuencia del falso héroe*", insertada al final: la fábula prevee que en estos casos, el héroe, después de haber llevado a cabo su empresa en un país lejano, y volver a casa para casarse con la princesa, descubra que alguien (un hermano traidor, un amigo infiel) se le ha adelantado atribuyéndose el mérito y que exhibiendo la prueba usurpada, ha conseguido a la princesa.

Los paralelismos son obvios, el Anfitrión plautino no es otra cosa que la dilación en drama de lo que sería simplemente la secuencia conclusiva de la

69. Hypothéseis al Escudo pseudo-hesíodeo

70. APOLODORO, *Biblioteca o. c.*

71. La narración del Anfitrión, en las versiones no plautinas, contiene numerosos modelos culturales y narrativos de notable interés puestos de relieve por Bettini, como por ejemplo el estatus ambiguo del héroe, asesino y vengador al mismo tiempo.

narración, o mejor dicho, semiconclusiva, porque inexorablemente la verdad debe tener lugar al final de la historia: el Anfitrión de Plauto se corresponde en buena medida a una secuencia de "*falso héroe*". En este punto se puede concluir que en la economía del ciclo completo, la sustitución de Anfitrión por parte de Júpiter y el triunfo del dios en cuanto falso héroe, tiene una justificación válida. Anfitrión, héroe ambiguo, que pretende simultáneamente ser él mismo y el contrario, al final, como todo en la tragicomedia, se desdobra realmente... y en su perjuicio.

Para concluir, creo que el carácter singular del *Amphitruo*, una obra mixta situada en el confín de dos géneros, es la causa de las dificultades que plantea intentar reducirla a un esquema común con el resto de las comedias plautinas. Y aunque evidentemente en la obra el autor haga uso de los recursos comunes de la *palliata* (juego con los roles, motivos recurrentes, y otros aspectos de índole formal que pueden afectar a distintos niveles de la obra que van desde la estructura escénica hasta la música) lo cierto es que la *trama esencial*, le viene impuesta por el mito, y ese es el esquema de referencia al que hay que acudir para la comprensión una obra tan singular.